

É verdade, mas não me perguntem porquê

Teresa Palma Rodrigues

A verdade da Pintura é o momento em que é executada. É a experiência vivida do pintar, *Erlebnis* que fica gravada na tinta sobre a superfície.

Começo com uma afirmação que surge como resposta, contrariando à partida uma inicial recusa de responder a uma pergunta que sinto ser-me dirigida, por me achar pintora e por pensar sobre a pintura.

“É verdade”, respondo eu talvez com ousadia, apesar de querer, a todo custo, fugir a quaisquer perguntas.

O título desta conferência *And Painting?*, apresentando-se como uma pergunta, sugere-me desde logo uma dúvida. E qual é a minha dúvida em relação à Pintura?

Para mim, a dúvida maior é: Porque é que eu não prescindo de pintar?

O que pretendo demonstrar é que a Pintura persiste porque ainda há uma subespécie de artistas, os chamados pintores, que não renunciam à procura da verdade através da *experiência* do pintar. Essa experiência que considero próxima da *Erlebnis* (conceito que tentarei explicitar mais à frente) é o que mantém a Pintura viva.

Assim sendo, nesta reflexão sobre Pintura gostaria de me debruçar sobre o momento que antecede a pintura acabada e o instante da sua fruição; isto é, gostaria de refletir sobre a vivência do pintar, pois sem este período de tempo e de ação não existiria pintura como eu a entendo. E para mim, nada é mais verdadeiro do que o momento em que me encontro só e, perante a uma necessidade interior e um impulso criativo, atuo sobre o suporte. É nesse momento, em que tudo fica gravado, que me entrego ao que há de mais honesto

e autêntico na tarefa de pintar: a *experiência* da própria pintura, porque esse sim, é o momento da verdade. O instante em que me deparo com o meu desejo de materializar a ideia, o momento em que sou levada pelo processo, em que me deixo levar pela própria pintura.

Nos meandros do infindável debate sobre a *verdade*, que tem como polos a Fé e a Ciência, podemos encontrar a Arte, como que a meio caminho entre a crença dogmática da religião e a evidência científica. Tanto por meio da sua teoria como da sua prática, a Arte não escapa a esse questionamento da *verdade*.

Estas áreas de pensamento e de ação têm um ponto de partida comum - algo de muito precioso para todo o conhecimento humano - a dúvida. E onde existe dúvida e questionamento, existe a procura da *verdade*.

Como conceito filosófico, a *verdade*, é algo muito difícil de definir. Por essa razão, assumo desde já que ao falar em “verdade”, faço-o de forma inteiramente relativa e subjetiva; por outras palavras, esta minha “verdade” é algo pessoal, que procede das minhas vivências; é o apaziguamento do meu próprio espírito, para o qual utilizo determinado método, prático e intelectual; a saber: a Pintura.

De uma suposta “verdade em pintura”, já tinha falado Paul Cézanne na sua carta endereçada a Émile Bernard, escrita a 23 de Outubro de 1905. A partir da mesma, Hubert Damisch, em *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*¹, ou Jacques Derrida, em *La vérité en peinture*², tentaram aprofundar uma ideia de verdade, de compreensão, significação e descodificação da imagem pictórica e do gesto pictural.

Nos dias de hoje, contentamo-nos cada vez menos com dogmas, saberes coletivos e ancestrais, truques ou habilidades e para todos os fenómenos que ainda nos conseguem emocionar procuramos uma explicação científica, uma significação e um corolário metodológico. Assim acontece com a Pintura que continuamente se questiona, se põe em causa e se desmonta teórica e materialmente (a ponto de ser radiografada).

Contudo, existe uma espécie de acordo tácito entre duas partes (o artista e o seu público), no qual está implícito o consentimento de que a Arte assenta numa mentira, numa ficção, numa *mimesis*, numa duplicidade, numa representação, numa encenação, abstração ou numa interpretação do real. Desde logo, a Pintura, ao representar bidimensionalmente a realidade tridimensional, é a materialização mais antiga e mais evidente desse acordo. Sabemos que Pintura é, então, um jogo de ilusão e que o encanto do ilusionismo reside no reconhecimento de que o truque de magia não se fundamenta num fenómeno sobrenatural, mas na habilidade técnica e estratégica do ilusionista, bem como no deleite proporcionado pela breve impressão de que a *magia* realmente existe.

Porém, nada disso pacifica o inquietante desejo de explicação, porque a busca de *verdade* é incessante.

Na Pintura, quem ganha é o mais astuto e talentoso dissimulador, como se tornou evidente na competição entre Zeuxis e Parrasio.

O que esta história não narra é o processo.

Obviamente que Zeuxis e Parrasio eram pintores experientes e que o aperfeiçoamento e virtuosismo advêm desse procedimento continuado que é a prática. Mas o momento da decisão, do: “o que pintar que possa realmente parecer verdade?”, foi o único momento em que a cortina ainda não era cortina, as uvas ainda não eram uvas, mas sim camadas de tinta, pinceladas, gestos, decisões e indecisões do autor.

O ato de pintar é um acontecimento individualizado e a energia de que é composto provém tanto do corpo como do intelecto.

A meu ver, o encontro com a verdade é, como afirmei anteriormente, o momento da pintura da pintura, ou seja: o “pintar”, que o pintor repete por esse ato se concretizar sempre como um novo começo, um novo desafio, uma experiência renovada, independentemente de se basear ou não num acumular de experiências passadas.

Mas esta experiência de que falo, não é uma “experiência” no sentido de saber adquirido através da acumulação de conhecimentos e de prática (ou perícia) numa determinada tarefa. Nem tão pouco se trata de “experiência”, no sentido científico do termo; isto é, não se trata de uma verificação ou demonstração empírica de verdade, ou tentativa de provar que uma hipótese é verdadeira.

Falo da experiência do pintar como uma *vivência forte*, um momento em que nos encontramos com a nossa verdade.

“Erlebnis” pareceu-me ser o conceito mais aproximado desta derivação da palavra “experiência” que, tratando-se de um momento concreto de ação, empírica, no sentido de sensorial, poderá também ser determinada como uma *vivência* que antecipa a racionalização. O conceito de “Erlebnis” tem surgido sobretudo no campo da filosofia alemã, em autores como Walter Benjamin, Wilhelm Dilthey, Gadamer, entre tantos outros, embora tenha sido Ortega y Gasset quem melhor o traduziu para as línguas latinas, como referem autores como Amatuzzi³ ou Cuenca Amigo⁴. O próprio filósofo espanhol Ortega y Gasset explica porque optou por traduzi-lo por “vivência” no seu texto *Sobre o Conceito de Sensação*⁵.

Este termo tem sido usado para designar uma experiência forte e imediata de algo e que, de certa forma, por provir mais dos sentidos e menos da razão, é difícil de interpretar e comunicar. Em “O Narrador”⁶ (de 1936), Benjamin opõe *Erlebnis* a *Erfahrung*, duas palavras germânicas para designar “experiência”. *Erfahrung* quer dizer saber acumulado, costumes que são passados de geração em geração, procedimentos mimetizados e tradições transmitidas sobretudo por meio da expressão oral numa determinada comunidade, num grupo ou numa dada cultura. Explicando e valorizando mais este tipo de experiência — *Erfahrung* — (que Benjamin associa à narração, aos contos de fadas, epopeias e mitos); por oposição, o autor ajuda a perceber de que se trata *Erlebnis*, associando-a ao romance moderno e traduzindo-a como a experiência de um só indivíduo, imediata e vivida na qualidade de realidade unitária, que nada recolhe da tradição oral, nem nada lhe acrescenta.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.⁷

No romance, estilo literário que Benjamin de certa maneira desvaloriza em relação a outras formas de prosa de tradição oral, mais importante do que o final da história ou a forma como termina o livro (porque o romance e a sua difusão estão iminentemente conectados com o livro e a invenção da imprensa), é o vivenciar da aventura, da viagem ou, na maioria das vezes, as peripécias da personagem numa tentativa de escapar à morte. Isso é aquilo que vale a pena contar.

Nos contos tradicionais e nas lendas (difundidos primitivamente sob a forma falada) as personagens “vivem felizes para sempre” — morrem ou adormecem para mais tarde acordarem e viverem para a eternidade. Nos romances, pouco interessa se a personagem vive a seguir, o importante foram as sensações vividas e o desenrolar de toda a aventura relatada e durante a qual não havia dúvida de que a personagem esteve sempre viva.

Mas em que medida esta forma específica de experiência se poderá relacionar com o vivenciar do ato de pintar?

O termo *Erlebnis*, quando usado por Wilhelm Dilthey⁸, significa *vivência*, é uma experiência vivida que busca expressão e compreensão. É experiência como facto interno, apreensão sensitiva do real, um fenómeno epistemológico que orienta o saber e a ação por, cumulativamente, produzir significados. Para este autor, a “experiência da vida” resulta da própria reflexão sobre a vida⁹.

Ao pensarmos sobre a vida, sabendo a eminência da morte, reconhecemos que estamos vivos. Reunindo vários contributos para a definição deste conceito, Jaime Cuenca Amigo afirma que *Erlebnis* é um tipo de “vivência [que] conserva um certo grau de imediatez que não se deixa reduzir a significado”¹⁰. O autor acrescenta também que:

Según Gadamer (1977, 96), el verbo *erleben* significaba originalmente “estar todavía en vida cuando tiene lugar algo” y su tardía derivación *Erlebnis*, en su sentido menos preciso, puede hacer referencia sin mayor determinación a los contenidos de la propia vida (...). Los primeros usos documentados del término en alemán señalan precisamente en esa dirección. Gadamer (1977, 96) considera que el testimonio más antiguo se encuentra en una carta de Hegel, donde dice “meine ganze Erlebnis” (“toda mi vivencia”) para referirse a un tiempo de viaje.¹¹

Toda a *vivência* implica um “estar vivo”; isto é, para vivenciar um momento específico, é condição essencial estar-se vivo e saber-se vivo.

O significado da *Erlebnis* parece não se esgotar num conteúdo que pode ser conceptualmente entendido, explicado por palavras e transmitido a outrem, pois ela exige uma experiência individual.

Assim também, o pintar, para mim, é uma experiência, melhor dizendo, uma vivência, da qual eu não prescindo, pois é no decorrer dessa ação que me reconheço como: pintora, viva e a pintar.

Considero que a atividade da pintura é composta por um conjunto de emoções e de um sistema de gestos e estratégias que se constituem na forma de uma experiência forte da qual resultará uma nova imagem. O pintor tem consciência da necessidade de vivenciar essa experiência, tantas vezes próxima da *Erlebnis*, da qual não prescinde e cujo significado não é capaz, ou simplesmente dispensa, traduzir ou verbalizar.

Como refere a artista Tauba Auerbach em entrevista a Christopher Bedford:

There is a completely visceral, right-brained part of my painting process that I can't explain. (...) It's the part of you that can know something to be true without knowing why. It's like a sense of equilibrium; even with your eyes closed, you can sense that you are straight up and down.¹²

Falemos agora do ponto de vista de quem observa uma pintura.

Como experiência em diferido, não nego a importância da pintura como representação de uma ideia ou do objeto ausente, mas ela é também registo de um processo. Por exemplo: a mão em negativo na gruta pré-histórica, faz-nos sentir a vitalidade e a presença do corpo do autor, faz-nos pensar sobre a forma como foi feita e no momento da sua produção. O homem pré-histórico deixou gravado esse momento e a energia da sua *performance* emana até aos nossos dias, comprovando a sua existência e a existência daquele momento há milhares de anos.

Não há dúvida de que existiu aquele momento em que a mão ficou registada, dúvidas há quanto às leituras, interpretações e especulações que têm sido feitas a partir dessas marcas deixadas na gruta.

O prazer de as fazer não é, para os especialistas, razão suficiente para que elas existam, porque a crença de uma primordial intenção de linguagem e de comunicação de uma ideia ao outro que observa a imagem, sobrepõe-se ao simples propósito do *fazer*, pelo prazer de fazer, pela satisfação de todos os desejos no desenrolar do processo e não somente na obra acabada.

Aliás, no âmbito da reflexão sobre a “verdade em pintura” e num campo de ação particular, o da Semiótica, no qual se pretende estudar os fenómenos culturais como sistemas de significação, Hubert Damisch aborda a questão do prazer, considerando conveniente:

(...) questionar desde o princípio a determinação (teórica, ideológica, linguística) que leva a pensar a pintura na qualidade, ou na categoria da imagem, mas de uma imagem de tipo particular, se não específica: uma imagem que se caracterizaria por um acréscimo de substância, de onde lhe viria seu peso, seu título de pintura, e que produziria, por essa razão, um efeito de prazer específico.¹³

Damisch sugere que, havendo uma verdade em pintura, ela excederá “largamente os limites do campo especializado”¹⁴ da Semiologia.

“O projeto de estudar a pintura como um sistema de signos há de responder, primeiramente, à preocupação em alcançar, uma verdade de ordem científica que diga respeito à produção pictural”¹⁵.

A propósito das questões de conteúdo e significado na pintura, tenho verificado que a ideia de descodificação e significação ocorre logo à partida, e não raras vezes, nos jardins de infância. Quando ao lado da garatuja da criança, a educadora coloca uma palavra, dá-lhe a entender que a finalidade do desenho ou da pintura é a expressão de uma ideia que pode ser substituída por uma palavra escrita. Nos anos seguintes, a criança sente-se levada a prescindir do prazer da pintura ou desenho, transferindo-o para o uso palavra, associando esse passo a uma etapa evolutiva do seu crescimento e da sua aprendizagem; afinal, para quê passar pela frustração de não se ser entendido?

E fica pelo caminho a satisfação da manipulação da forma e da matéria, os movimentos, o cheiro da tinta e o seu brilho antes e depois de secar, perdendo-se a memória daquela experiência que não necessitava de ser traduzida por palavras, porque não se tratava de uma ilustração. A pintura não era contributo para nenhuma estória, era a própria estória. Mas é plausível entender a pintura como contributo. De facto, ela é um contributo para o enriquecimento do nosso universo visual, por ser a criação de novas imagens visíveis. O poder de, com a mão, construir uma imagem que não existia e que escapa tantas vezes à ideia que tínhamos inicialmente, que nos ultrapassa, que algumas vezes nos frustra a ponto de a repudiarmos, é surpreendente.

A pintura é também um desafio a que nos propomos. É um diálogo com as nossas capacidades, porque não dizê-lo, com o nosso engenho manual e intelectual, no anseio de inventar novos sistemas de criação pictórica que nos surpreendam e surpreendam os outros. Ela é experiência daquilo que permanece próprio de um determinado idioma, próprio de uma “linguagem” muito específica que é “falada” pelos pintores, mas tende a ceder a uma demanda de tradução por quem a não fala.

Para concluir, acrescento que o tudo traduzir, tudo colocar por palavras é um grande risco. Temo que ao desmontar o mistério da experiência do pintar, que tem imediata significação para o artista, mas não instantaneamente por palavras, o pintor se arrisque a prescindir do “fazer”. Porque perde a oportunidade de *Erlebnis*, de se surpreender a si mesmo, de se deixar levar pela dúvida, pela incerteza de não saber onde todo o processo irá dar, de disfrutar do tempo durante o qual está a pintar e sente que é verdade que está vivo e que sofre e se cansa, mas também encontra consolo.

A pintura nasce da livre e espontânea vontade do pintor, pela urgência da pintura. A urgência de uma experiência, em tempo real e à escala real que, para o pintor, nenhuma outra ação pode substituir.

Atualmente, com toda a tecnologia, ela só pode surgir de uma escolha, não de uma obrigatoriedade ou imposição.

Cada vez mais me convenço de que a verdade na pintura só poderá ser entendida, ou intuída, por quem a produz e por quem vivencia a experiência do pintar.

O pensar a pintura não pode substituir o fazer.

Aquilo que é próprio de cada área, de cada expressão, só a decodifica e compreende quem verdadeiramente a domina.

- 1 DAMISCH, Hubert — Oito Teses a Favor (ou Contra?) Uma Semiologia da Pintura [1978]. *Arte & ensaios* Revista do PPGAV / EBA / UFRJ. 24. (Agosto 2012) 171. <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/05/reediado-Hubert.pdf> (2014-08-29)
- 2 DERRIDA, Jacques — *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- 3 AMATUZZI, Mauro — Experiência: um termo chave para a psicologia. *Memorandum*. 13. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP. 2007. 8–15. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/01Amatuzzi.swf> (2014-08-29).
- 4 AMIGO, Jaime Cuenca — Génesis de la Comprensión Experiencial del Ocio en la Modernidad Tardía: Transformaciones del Concepto de Vivencia. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 188 – 754. (mar.-abr. 2012).
- 5 ORTEGA Y GASSET, José — Sobre o conceito de sensação [1913]. *Textos Clássicos*. Revista da Abordagem Gestáltica. XVII. 2. (Julho-Dezembro, 2011) 217-223.
- 6 BENJAMIN, Walter — O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p.197-221.
- 7 Ibidem, p. 201.
- 8 DILTHEY, Wilhelm — *Os Tipos de Concepção de Mundo* [1919]. Tradutor: Artur Morão. Covilhã: Lusofia Press. 1992. http://www.lusosofia.net/textos/dilthey_tipos_de_concep_ao_do_mundo.pdf (2014-08-29).
- 9 Ibidem, p.10.
- 10 AMIGO, Jaime Cuenca, op. cit., p.316.
- 11 Idem.
- 12 BEDFORD, Christopher — Dear Painter... *Frieze*. Issue 145. (Mar. 2012). <http://www.frieze.com/issue/article/dear-painter/> (2014-08-29)
- 13 DAMISCH, Hubert, op. cit.
- 14 Ibidem, p.164.
- 15 Idem.